

España y América: 500 años de Historia a través del Cine

Rafael de España

La llegada del 12 de octubre de 1992 ha servido esencialmente para meditar sobre lo que han sido los 500 años transcurridos desde que un grupo de españoles capitaneados por un astuto, tenaz y místico navegante de origen extranjero pusieran sus pies en lo que hoy llamamos América. Esta meditación ha supuesto una considerable aportación bibliográfica a un tema que no puede decirse estuviera falto de ello, y también ha hecho salir a la luz la tremenda controversia que le ha acompañado siempre.

La Conquista de América es uno de los episodios más increíbles de la Historia mundial y desafía la ecuanimidad del investigador: ante sus ojos desfilan escenas sacadas de un libro de caballerías en las que un puñado de guerreros decididos desmontan en un santiamén imperios enteros, pero al mismo tiempo tiene que constatar el gigantesco cataclismo que la invasión europea supuso para los naturales de aquellas tierras. El historiador tendría que guardar el máximo de objetividad, pero esto siempre es muy difícil por no decir imposible, lo cual hace que algunos estudiosos de la América hispana se decanten hacia posiciones extremas que acaban convirtiendo la Historia en una película de "buenos" y "malos" sin pensar que estas categorías morales no son tan fáciles de identificar en la vida real como lo son en la pantalla. Estas tomas de posición, además, suelen obedecer a motivaciones fuertemente anacrónicas ya que manipulan los hechos pasados en función de los presentes: para entendernos, tras el exaltador de la "Hispanidad" y el "Imperio" puede haber un representante de la España más reaccionaria e intolerante, mientras que la furibunda denuncia del "genocidio" quizá sea la coartada de un nacionalista catalán para desprestigiar a los odiados castellanos, o la de un marxista para criticar el moderno imperialismo yanqui. Y lo malo es que estas dos posturas resultan de una manifiesta incoherencia, pues el paladín de la España inquisitorial puede tener perfectamente algunas gotas de sangre judía y el defensor de los indios seguro que no tiene la menor afinidad racial ni intelectual con los primitivos pobladores de América.

Y no acaban aquí los malentendidos. Cuando las comunidades indígenas actuales se manifiestan contra los 500 años de explotación, no es de extrañar que los gobiernos y medios de comunicación deriven la protesta hacia una crítica al régimen colonial español como una cómoda forma de rehuir lo que es el meollo de la cuestión: la explotación *actual* de los indios, iniciada sin duda por los españoles que se instalaron en América hace 500 años, pero perpetuada hasta la fecha por sus descendientes, las élites criollas que asumieron el gobierno de los países americanos independientes hace ya casi dos siglos. No olvidemos que, entre otros ejemplos, los asesinos de los padres de Rigoberta Menchú, dirigente maya Premio Nobel de la Paz 1992, fueron los militares guatemaltecos que defienden los intereses de la oligarquía blanca-mestiza.

De todas formas, esta introducción no tiene por finalidad crear polémica sino simplemente recordar cuán conflictivo puede ser interpretar los hechos transcurridos en el llamado Nuevo Mundo durante estos 500 años. Esta controversia se ha reflejado en la historiografía tradicional, pero también en todo tipo de manifestaciones culturales, entre ellas el cine. Este artículo pretende ser una breve recapitulación de cómo el Séptimo Arte ha visto la Historia de Iberoamérica desde 1492 hasta la Independencia.

La figura de Colón ha tenido, como es lógico, una representación acorde a los rasgos confusos e inexplicables de su personalidad. Las aproximaciones cinematográficas al personaje clave de la Historia de América se acogen a los mismos criterios de sus biografías escritas, es decir, oscilan entre la extasiada alabanza y la crítica más o menos agresiva. La primera opción ha sido la más habitual, pues al fin y al cabo es la que más se ajusta a las pautas del film biográfico tradicional, acogido al *parti pris* de que el protagonista siempre tiene razón y todo lo hace bien, y por lo tanto los que le llevan la contraria están equivocados o son intrínsecamente malvados. Cuando el personaje es Colón esta orientación conlleva un fuerte sentir antihispánico, como corresponde al hecho de que todos los que intervinieron en la empresa descubridora -a favor o en contra- fueran peninsulares.

La primera biografía de cierta envergadura fue *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (*La vie de Christophe Colomb*, 1917, dir. Gérard Bourgeois), cinta francesa rodada en España en régimen similar al de las coproducciones de cuarenta años más tarde, es decir, con la mayor parte del equipo técnico y artístico francés y la aportación española reducida al mínimo indispensable. El guión seguía con fidelidad el dato enciclopédico sin entretenerse demasiado en analizarlo ni darle una visualización medianamente atractiva, con lo cual el producto final tenía un engorroso aspecto de ilustración de libro de texto. Colón era el genio iluminado al que los mezquinos no comprenden, al que un tal Vespucci le quita el nombre del nuevo continente y muere en la miseria y el olvido; en fin, los tópicos más habituales de la reivindicación colombina, presentados con una iconografía de sabor bastante primitivo¹.

Si en un film de 1917 puede disculparse un acercamiento tan primario a una figura histórica, en el caso del *Cristóbal Colón, o la grandeza de América*, producción mexicana de 1943 (dir. José Díaz Morales), ya resulta menos disculpable. Esta cinta tiene el mismo planteamiento, tanto en forma como en contenido, de la versión muda franco-española: Colón es un genio iluminado que habla del descubrimiento de un "mundo nuevo", del que la Junta de Salamanca se ríe cuando sostiene que la Tierra es redonda, y antes de morir (por supuesto, pobre y abandonado) lanza una soflama a la cámara (o sea, a la Historia) recordándole la injusticia e ingratitud de sus coetáneos. Parece ocioso puntualizar que esta sucesión de lugares comunes no tiene el menor fundamento histórico, pues Colón no tuvo nunca conciencia de haber descubierto un continente nuevo, sus problemas con la Junta no tenían nada que ver con la esfericidad de la Tierra (concepto que ningún erudito discutía) sino con la poca fiabilidad de sus teorías geográficas, y aunque es verdad que en sus últimos años estuvo un tanto relegado, ni él ni su familia dejaron de disfrutar de una posición económica desahogada.

La mitificación de Colón que este film mexicano presentaba fue muy mal recibida por los críticos españoles más ultramontanos, que lo vieron como una concesión a la "Leyenda Negra"². Lo exagerado de esta acusación queda demostrado por el hecho de que la rígida Censura española de la época autorizara el estreno del film, y su auténtico móvil es el rechazo de la prensa franquista al director, un ex-periodista español que antes de exiliarse a México se había distinguido como publicista de izquierdas. Y lo más curioso del asunto es que en México la película se proponía como una exaltación de la Hispanidad, orientada a halagar el sentir patriótico de los muchos españoles que se habían instalado en aquel país a resultas de la derrota republicana. Independientemente de la polémica histórica, el film no tuvo demasiado éxito en ningún lado del Atlántico y con razón, pues a pesar del considerable desembolso económico resultó acartonado y en muchos aspectos decididamente ridículo: la interpretación, por ejemplo, combinaba la declamación teatral más rancia con una mímica de cine mudo.

Entre 1917 y 1943 hay una cinta sobre Colón muy poco conocida que se acoge a un enfoque bastante original, en el sentido de que prescinde del rigor histórico y reelabora los hechos originales con notable libertad. Se trata de una producción alemana de 1922 titulada *Christoph Columbus*, de la cual ha quedado muy poca constancia en los registros filmicos a pesar de inscribirse en la moda de cine histórico que tantos éxitos internacionales había reportado a la industria alemana. De todos modos, en este aspecto hay que hacer notar que el realizador no era Ernst Lubitsch ni siquiera Richard Oswald, sino un tal Martin Garas.

Este personaje es completamente desconocido para muchos historiadores del cine alemán³, entre otras cosas porque era húngaro: la grafía correcta de su nombre es Márton, y tiene en su haber una lista de películas nada despreciable que abarca desde 1912 hasta 1925 (falleció en 1930). Su aportación a la filmografía colombina es un extraño producto, que en algunos aspectos parece una superproducción -alguna escena de masas, reconstrucción en tamaño natural de las carabelas- pero en otros es sorprendentemente pobre. El reparto no tiene otra figura de prestigio que el protagonista Albert Bassermann, y el aspecto estético es descuidado, muy por debajo de cintas contemporáneas de similares características.

Desde el punto de vista histórico, la acumulación de detalles inventados es tan desenfadada que desarma al crítico más pintado: la mujer de Colón muere en España, cuando su marido ya ha iniciado las gestiones con los Reyes Católicos; la promoción del Almirante ante la corte es monopolizada en exclusiva por el duque de Medinaceli (personaje ciertamente implicado en los hechos, pero no de una forma tan directa) y

su bella hija, enamorada de Colón a pesar de que el navegante presenta un aspecto físico que podría corresponder al de su abuelo.

La controversia que acompaña siempre a la historia del Descubrimiento ha tenido su máxima expresión cinematográfica en el periodo 1949-1951, con el film británico *Christopher Columbus* (1949, dir. David Mac Donald) y su "réplica" española *Alba de América* (1951, dir. Juan de Orduña). Aunque los detalles de este incidente han sido recogidos en más de un libro⁴, vamos a recordarlos brevemente. La primera película era una biografía del descubridor que, sin ser del todo benévola con su figura (el norteamericano Fredric March lo encarnaba como un individuo engreído y autosuficiente), no dejaba de resaltar su condición de víctima de las malas artes de los hidalgos castellanos. De todas maneras, este odio hacia Colón se limita al personaje de Francisco de Bobadilla, al que el guión hace su contumaz enemigo desde el primer momento por considerar el cortesano que los planes de expansión marítima del Almirante perjudican sus intereses económicos en las Canarias. En realidad, si la cinta se hubiera quedado en esto es poco probable que las autoridades españolas le hubieran dado la importancia que se le dio: por supuesto se habría prohibido su exhibición en territorio nacional, pero poca cosa más. Lo que realmente encendió las iras de las jerarquías franquistas fue el tratamiento dado a Fernando el Católico.

En una escena en que Colón deambula por el palacio de los Reyes esperando una de sus audiencias con doña Isabel, se topa con una dama que está siendo objeto de abuso sexual por parte de un mal llamado caballero; don Cristóbal, que si merece esta calificación, aparta al bellaco de su presa y le propina una sonora bofetada: al caer al suelo, descubre con pasmo que es el rey. La escena en cuestión es completamente inadmisibile desde el punto de vista histórico, pues el rey católico quizá no fuera un marido ejemplar pero desde luego no era un vulgar *coureur de jupes* que se deja humillar por un plebeyo: de haberse producido una situación semejante pocas oportunidades habría tenido Colón no de llegar a las Indias, sino de conservar la cabeza en su sitio. De todos modos, la reacción española ni siquiera se planteó estas disquisiciones históricas, y vio la escena simplemente como un infame insulto de la "pérfida Albión" a uno de los personajes más respetados en la Historia de España.

La indignación en los medios políticos franquistas se vio favorecida por la especial coyuntura internacional de la época, en que el franquismo veía enemigos por todas partes, y no sin razón, pues todavía coleaba la sentencia aislacionista emitida por los vencedores de la Segunda Guerra Mundial. Ante esta coyuntura era inviable protestar contra la difusión del film pues se exponían a un contraproducente chasco⁵, pero se decidió que había que dar algún tipo de respuesta a la infamia extranjera. La réplica se concretó en la convocatoria por parte del Instituto de Cultura Hispánica de un concurso para la realización de una película que diera la versión "oficial" del Descubrimiento, es decir, ateniéndose a unas premisas inamovibles, entre ellas las de seguir un guión ya elaborado (que algunos atribuyen al almirante Carrero Blanco) y el asesoramiento de un grupo de especialistas impuestos por el Instituto. La empresa beneficiada fue CIFESA, la autodenominada "antorcha de los éxitos" del cine español, que tras haberse ganado una sólida fama en los años treinta con las películas de Florián Rey- Imperio Argentina estaba en aquel momento muy orientada hacia los films históricos de gran presupuesto. El producto filmico resultante de este montaje se tituló *Alba de América* (en la portada aparece como subtítulo "Cristóbal Colón").

El film de CIFESA se vio cohibido desde el principio por las consignas oficiales. La historia de Colón y el Descubrimiento debía orientarse hacia la exaltación de todo lo español. En tierras castellanas el genovés sólo encontraba facilidades, y las dificultades eran siempre debidas a su orgullo e intransigencia; todos los personajes españoles adquirirían un protagonismo algo exagerado, especialmente Pinzón y los frailes de la Rábida, mientras que los Reyes Católicos se acogían a una iconografía hierática y pomposa que los convertía en poco más que estatuas parlantes. Para redondear el cuadro se añadieron unos malévolos agentes extranjeros que querían quitar a España la gloria de la gesta; por supuesto, la nacionalidad de estos enemigos de la Hispanidad no estaba tomada al azar: eran un judío y un francés. En una concesión al "Pacto Ibérico" el papel protagonista se adjudicó al portugués Antonio Vilar.

El realizador Juan de Orduña tenía evidentes limitaciones, pero no carecía de sentido visual y sabía transmitir emoción cuando el tema le motivaba. Dentro del género histórico acababa de hacer para CIFESA

dos magníficas películas, *Locura de Amor* (1948) y *Agustina de Aragón* (1950), pero en el caso de *Alba de América* la motivación brilló por su ausencia, pues el producto resultó de una mortal pesadez. Ciertamente que la versión británica tampoco era un prodigio de amenidad, pero su aspecto formal era de primer orden, sobre todo gracias a la elaborada fotografía en color: a la versión CIFESA no se le puede acusar de pobreza, pues se invirtió una suma astronómica para aquellas fechas -diez millones de pesetas- y contó con excelentes aportaciones del decorador Burmann y del compositor Quintero, pero no dejaba de ser en blanco y negro (en una época en que el color ya era casi obligado para las superproducciones de época) y su aspecto visual, aunque correcto, estaba lastrado por la aburrida rigidez de la puesta en escena. La película fracasó en taquilla, cosa previsible, pero también a nivel oficial, lo cual ya resulta bastante paradójico: debido al nombramiento como Director General de Cinematografía de José María García Escudero, intelectual que defendía las orientaciones neorrealistas y abominaba de los espectáculos de cartón-piedra, ni siquiera pudo beneficiarse de las recompensas oficiales⁶.

Tras este quiproquo patriótico-filmico Colón abandona las pantallas durante bastantes años, prácticamente hasta la fecha actual si descartamos la versión paródica *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (1982. dir. Mariano Ozores), bufonada de bajísimo nivel con Andrés Pajares en el papel titular. A cambio, hace dos incursiones en el medio televisivo, con resultados muy dispares. La primera es una coproducción entre la RAI y TVE influida por los experimentos semidocumentales de Roberto Rossellini (*L'eta del ferro, La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*) que fue dirigida con notable imaginación y ritmo por Vittorio Cottafavi, el conocido maestro del *péplum*. La serie fue emitida a finales de 1968 con el título *Cristoforo Colombo/ Cristóbal Colón* y resultó admirable en muchos aspectos, especialmente la riqueza de matices psicológicos con que se presentaba al protagonista, bien lejos de las esquematizaciones habituales; gran parte de estos aciertos se deben adjudicar a la magnífica interpretación de Francisco Rabal, probablemente el Colón más creíble que se ha puesto ante las cámaras. El enfoque histórico era bastante ecuánime, aunque en una concesión al patriotismo hispano se daba una inadecuada relevancia al personaje de Pinzón.

En la segunda versión televisiva, también de origen italiano aunque hablada en inglés y plagada de concesiones al mercado norteamericano -*Christopher Columbus*, 1985, dir. Alberto Lattuada-, se optó decididamente por el tratamiento mitificador del Almirante, sin admitir el menor punto discutible en su conducta. Sea para apoyar esta motivación o por algún otro motivo más difícil de concretar, lo cierto es que el guión se dedica a denigrar sistemáticamente a todos los personajes españoles, lo que motivó que TVE se negara a participar en el proyecto. El que queda más malparado es Martín Alonso Pinzón, encarnado como un auténtico indeseable por el siempre truculento Oliver Reed: especialmente risible es la escena de su muerte, producida por la rabia que le da comprobar que al volver a Palos se le ha adelantado Colón. En el papel protagonista, el actor irlandés Gabriel Byrne se limita a componer la expresión bondadosa imprescindible para hacer pasar al personaje por un dechado de virtudes. La dirección del veterano Alberto Lattuada resultó francamente desvaída y sin nervio, debido básicamente al desinterés del propio realizador⁷.

Las conmemoraciones de 1992 han traído dos producciones bien dispares sobre Colón: *Cristóbal Colón. El descubrimiento* (*Christopher Columbus .The Discovery*, dir. John Glen) y *1492 .La conquista del Paraíso* (*1492 -The Conquest of Paradise*, dir. Ridley Scott). Son dos películas sumamente dispares en planteamiento y resultados. La primera, producida por la familia Salkind, pretende ser un *comic* de aventuras en la línea de la saga sobre Superman que tan pingües beneficios dio a la compañía. Como es lógico, para convertir a Colón en un émulo de Clark Kent se prescindió de la iconografía tradicional que nos lo muestra atormentado y envejecido por los embates de la adversidad, y se le presenta como un joven saludable y dinámico, con una eterna sonrisa de dentífrico sobre el rostro y abocado al éxito más absoluto: al igual que la cinta de CIFESA, la de los Salkind acaba con la euforia subiguiente al éxito del primer viaje. A pesar del evidente esfuerzo económico y su relativa fidelidad a los hechos, la increíble incompetencia de que hacen gala el guión (firmado por Mario Puzo) y la dirección convierten este Cristóbal Colón en una de las superproducciones más desastrosas de los últimos años, con alardes de humor involuntario que la convierten en digna sucesora de la versión de Mariano Ozores.

Muy diferente es la versión de Ridley Scott, coproducción franco-anglo-española de considerable nivel artístico, que prescinde sin el menor reparo de la fidelidad obsesiva a los hechos y aborda el tema con una perspectiva poética en el contenido e impresionista en la forma. El resultado es óptimo en todos los aspectos, pues a pesar de errores históricos evidentes (como hacer regresar de América a las tres carabelas) consigue transmitir a la perfección la esencia de los acontecimientos, transfigurados, eso sí, por una visión lírica y ensoñadora que en ocasiones da una dimensión casi fantástica a unos hechos que siempre habían sido abordados de forma más bien mazadota y pragmática. El film de Scott es una demostración de como puede imprimirse originalidad al tema más manido y constituye la mejor plasmación hasta la fecha de toda la grandeza y al mismo tiempo la miseria de aquel acontecimiento sucedido hace 500 años.

Hasta aquí, pues, lo que el cine ha hecho con Colón. Pero la Historia de la América hispana no se acabó aquí, para bien o para mal; muchos otros personajes imprimieron su huella en el continente, pasando algunos a los libros y quedando en el anonimato otros. Veamos como los ha tratado el cine, pero procediendo a un recurso que puede parecer convencional pero que nos ayudará a sistematizar un poco una tarea tan amplia y dispar: clasificaremos la producción filmica en tres bloques según su proveniencia geográfica, ya que es la única forma de encontrar unos puntos temáticos e ideológicos comunes. De este modo tendremos películas españolas, películas de Iberoamérica y películas de países no hispanos.

Comenzamos esta revisión por España, única y exclusivamente como una concesión a la “Madre Patria”, pues el cine español ha estado totalmente vuelto de espaldas a la temática americana, por lo menos hasta los años cuarenta: la *Vida de Cristóbal Colón* fue, como ya hemos visto, una iniciativa francesa a la que se apuntaron algunos empresarios españoles. La explicación de ello podrían ser la frustración colectiva que supuso la pérdida de las últimas colonias en la guerra del 98: un tema que tenía resonancias tan deprimentes no era comercial. Pero esta interpretación no parece la más probable. El olvido de la historia común hispanoamericana sería también debido a la poca solidez industrial de nuestro cine, que le incapacitaría para proyectos que requirieran un cierto desembolso económico⁸. Por otra parte, el hecho de que el impacto del 98 no fue la causa de este desinterés por los temas americanistas queda demostrado al recordar que la única película sobre este tema realizada en los años del mudo fue precisamente *El héroe de Cascorro* (1929. dir. Emilio Bautista), una evocación de la gesta de Eloy Gonzalo muy insuficiente en todos los aspectos (tanto patrióticos como cinematográficos), y que quizá por eso quedó prácticamente ignorada por el público, no estrenándose en Madrid hasta 1932 y en un cine de barriada⁹.

De todos modos, el auge de la superproducción histórica en el periodo 1942-1953 tampoco conlleva aportaciones significativas. Es importante recordar que mientras los libros de texto de esos años señalan contumazmente la época que va de los Reyes Católicos a Felipe II como la de máxima grandeza de España, reservando sus más agudos improperios para el siglo XVIII y el XIX¹⁰, el cine permanece bastante ajeno a ella; pocas figuras ilustres de la España imperial tienen el honor de ser visitada por las cámaras. La época de los Reyes Católicos, concretamente, a pesar de su condición de crisol de la grandeza hispánica y directamente relacionada con el destino ultramarino, no ofrece aportaciones dignas de mención, como no sea *Alba de América*. Por otra parte, la única película que podría haber representado la máxima exaltación filmica de este periodo se fue al traste en circunstancias poco claras: me refiero al *epic* anunciado en 1943 con el sonoro título de *Vísperas imperiales* y que se concretó tres años más tarde en una modesta cinta de época titulada más sencillamente *El doncel de la Reina* (dir. Eusebio Fernández Ardavín).

Vísperas imperiales iba a ser un espectacular fresco que recogería la lucha contra el infiel, la caída de Granada, la llegada del soñador genovés y el destino transcontinental de la raza ibérica. El guión de Jorge de la Cueva, que había recibido una mención (no premio) del Sindicato en el concurso de 1942, relataba la experiencia vital de Remando, hijo de un hidalgo andaluz al servicio de la Reina, desde los días del sitio de Granada hasta su marcha a las Indias, ya maduro. Las pretensiones de la obra quedaron puestas de relieve en un largo artículo anónimo publicado en Primer Plano a mediados de 1943¹¹ pero tras un rodaje anormalmente largo, comenzado el 30 de agosto de ese año pero no concluido hasta mayo de 1944, la película no pasó censura hasta... ¡septiembre de 1946! , siendo clasificado de forma poco honrosa en "segunda categoría" y estrenado sin demasiadas alharacas con el título antes citado. Las razones de este fiasco no han sido nunca

acclaradas del todo, pero todo indica que tanto Jorge de la Cueva como su hermano José (también guionista y crítico de cine) se habían ganado la antipatía de importantes personalidades del mundillo cinematográfico¹².

El desgraciado final de *Visperas imperiales* nos interesa para comprobar que si los Reyes Católicos no eran favorecidos como personajes de la pantalla, menos suerte iba a tener la empresa de las Indias. Si se realizó *Alba de América* fue simplemente por responder a una supuesta provocación británica, y desde luego nunca se habló en firme de montar nada sobre Cortés o Pizarro, ni siquiera sobre algún misionero tipo Fray Junípero Serra¹³. No deja de ser paradójico que en la inmediata posguerra, cuando más se promociona la nostalgia del imperio con libros como *Reivindicaciones de España* de Castiella y Areilza, el cine permanezca ajeno a este sentir y siga apegado a los mismos asuntos de antes de la guerra. El primer film importante dedicado al pasado colonial es *Los últimos de Filipinas* (1945, dir. Antonio Román), que evidentemente no tiene relación con América. Además es una obra claramente propagandística que, aunque ambientada en 1898, tiene una intención claramente contemporánea, de llamada a la resistencia del pueblo español ante el bloqueo internacional promovido por los vencedores de la Segunda Guerra Mundial¹⁴.

El enorme éxito de este film, tanto entre el público como con las autoridades, es sin duda el desencadenante de algunas secuelas de exaltación castrense ambientadas en América. *Héroes del 95* (1946, dir. Raúl Alfonso) es un ejemplo de ello, una curiosa película que presenta la guerra de Cuba de una forma tan ambigua que parece que España hubiera sido la vencedora. Mucho más diluido queda el mensaje en *Bambú* (1945, dir. José Luis Sáenz de Heredia), pues aquí la coyuntura bélica es mero fondo para una intriga sentimental, sazónada con canciones de Imperio Argentina. La que sí está directamente influenciada por *Los últimos de Filipinas* -empezando por el título- es *Las últimas banderas* (1954, dir. Luis Marquina), en que se sustituye la tozuda defensa de Baler por la no menos cerril de la fortaleza de El Callao en Lima durante los dos años siguientes a la batalla de Ayacucho. La diferencia es que la imitación no tuvo el éxito de su modelo, y no es difícil de entender: en la época que se rodó, la España de Franco ya había sido aceptada en el mundo occidental, y no venía a cuento recordar gestas numantinas.

Por lo que estamos diciendo, parece que el interés del cine español por la historia americana se centrara en los periodos menos gloriosos. No es que lo parezca: es que realmente es así. Aparte de la citada *Alba de América*, las únicas producciones de esta época que abordan la conquista y colonización son *La nao capitana* (1946, dir. Florián Rey) y *La manigua sin Dios* (1946, dir. Arturo Ruiz Castillo), y por cierto de una forma bastante oblicua. La primera es una adaptación de la novela de Ricardo Baroja sobre un grupo de españoles en ruta hacia las Indias; no hay personajes ni situaciones reales, sino arquetipos que pretenden reproducir a escala la sociedad peninsular, pero no la del siglo XVII, sino la de 1946: las diversas regiones unidas bajo la autoridad de Castilla, el acoso de los piratas extranjeros, el traidor escondido en el propio barco, la fuerza aglutinadora de la religión, el capitán enérgico que conduce la nave a buen puerto. La cinta, además acaba antes de que los personajes pongan el pie en el Nuevo Mundo, lo cual revela las auténticas intenciones. Y si *La nao capitana* no habla realmente de América sino de la España de los años del bloqueo, *La manigua sin Dios* es propaganda jesuítica pura y simple, un envarado panegírico de las reducciones del Paraguay que conlleva una dura crítica al poder político representado por el monarca borbónico. Por otra parte, la increíble pobreza y falsedad de la ambientación sudamericana parece dar una explicación contundente de porqué el cine español la rehuía con tanto ahínco.

De todos modos, la ausencia de un cine épico sobre la Conquista tiene una explicación sencilla. Los sueños imperiales de la posguerra duraron en realidad muy poco, de hecho hasta la defenestración de Serrano Suñer y las nuevas orientaciones en política exterior derivadas de la entrada de Estados Unidos en la guerra contra el Eje. Para contrarrestar la influencia en la América hispana del vecino anglosajón debía evitarse sobre todo cualquier resabio neo-imperialista al estilo de los que el “cuñadísimo” patrocinaba¹⁵.

Eliminado el conquistador porque recordaba los aspectos violentos del tema, todavía quedaba una opción muy viable, y que constituía la otra cara de la moneda: el fraile bondadoso, defensor y evangelizador de los indios. La cristianización de las Indias no era asunto conflictivo, pues aparte de ser una constante del pensamiento conservador español -recordemos como aquel personaje de *L'Atlàntida* de Mossén Cinto Verdager "veu morgonar ab l'espanyol Imperi / l'arbre sant de la Creu a l'altre hemisferi"¹⁶-, eran admitidos

por todos los católicos, a uno y otro lado del Atlántico. Pero tampoco se aprovechó esto: ya hemos dicho que *La manigua sin Dios* no era más que un interesado halago a la Compañía en que las referencias al nuevo mundo eran accesorias.

Es decir, que el cine español de los años cuarenta-cincuenta no tenía el menor interés en reflejar el pasado americano. Algunas voces se elevaban en demanda de un cine americanista que diera sentido a la hazaña máxima de la raza española, como estos párrafos de Carlos Serrano de Osma, que inciden en las virtudes del mestizaje en tonos parecidos a los de ciertas películas mexicanas: "La epopeya del Descubrimiento, la Conquista, la presencia de España en el continente [americano], son innegables fuentes temáticas para el cine. Pero de estos aspectos, el que a nuestro juicio posee más valores de permanencia es el referente a la mezcla de sangres, a la fundación de una raza nueva, al origen del *hombre americano*, hijo de *india* y español [nótese: no de *española e indio*], reserva riquísima para un mejor futuro de Occidente"¹⁷. Pero estas demandas caían en saco roto, a pesar de que el primer franquismo no vivía de espaldas a los países de habla castellana, ni mucho menos: bien se promocionaba el intercambio cinematográfico hispanoamericano¹⁸, incluso con países como México cuyo gobierno no tenía relaciones oficiales con la España de Franco. Y esto no es una paradoja sino una explicación: más allá de la retórica oficial y los manuales escolares, las autoridades eran conscientes de lo difícil que era reconstruir el pasado común sin despertar animosidades en alguno de los dos bandos; salía más a cuenta mostrar como un charro del México actual reencontraba a la Madre Patria gracias a la benéfica influencia de la copla andaluza (Jorge Negrete y Carmen Sevilla en *Jalisco canta en Sevilla*, dirigida por Fernando de Fuentes en 1948).

En los años cincuenta, aparte de la citada *Las últimas banderas* y *Habanera* (1958, dir. José María Elorrieta) un ejercicio nostálgico sin connotaciones políticas (la intriga se sitúa en 1860, es decir, antes de los primeros soplos de rebelión cubana), la América española apenas recibe citas esporádicas. A cambio, el auge del cine religioso en estos años tuvo una secuela tardía en un film hagiográfico que sí es francamente "americanista": *Fray Escoba* (1961, dir. Ramón Torrado). Aunque la ambientación limeña era muy sumaria, había un intento de reconstruir el periodo virreinal y ensalzar una figura local, Martín de Porres, el fraile de color que unos años más tarde sería canonizado por la Iglesia Católica. El notable éxito de ese film en España y América recordó a los productores que: Fray Martín, entonces sólo beato, tenía una coetánea santa, y no una santa cualquiera sino la patrona de América, Rosa de Lima. Pensando repetir el golpe se rodó apresuradamente un film de características similares (*Rosa de Lima*, 1961, dir. José María Elorrieta), pero sin darse cuenta de que la personalidad de la protagonista no ofrecía grandes posibilidades a la narrativa filmica. El resultado fue un completo fracaso.

En 1963 se filma la primera película española sobre un conquistador: *Los conquistadores del Pacífico* (dir. José María Elorrieta) una evocación de Vasco Núñez de Balboa bastante primaria, en un estilo de historieta juvenil. Aparte de la elección de personaje, pensada en función de un presupuesto limitado (tomar posesión del Océano Pacífico no requiere gran despliegue escenográfico), hay que destacar el hecho de que no se estrenó en Madrid hasta 1967, y que en Barcelona ni apareció; esta descortesía hacia la Ciudad Condal se subsanó con motivo de una inesperada reposición del film en 1985. El siguiente toque a la Conquista no llega hasta 1970 con *La Araucana [Conquista de gigantes]* (dir. Julio Coll), que homenajea tanto a Valdivia como a los bravos araucanos y supone un ejemplo de la colaboración con las cinematografías iberoamericanas auspiciada por el franquismo: rodada en tierras chilenas, sus indudables ambiciones se vieron coartadas por un reparto "internacional" auténticamente de rebajas.

En esta misma tónica de sintonizar con el público del otro lado del Atlántico se enclava un proyecto ambicioso que tampoco fue resuelto satisfactoriamente: *Simón Bolívar* (1969), una coproducción entre España, Italia y Venezuela dirigida por el italiano Alessandro Blasetti, que intentaba conjugar la biografía tradicional con el antiimperialismo de los años sesenta. Sus propósitos híbridos no convencieron a nadie¹⁹, entre otras cosas por detalles absurdos como no citar a casi ningún personaje por su auténtico nombre, como si los guionistas tuvieran miedo de reclamaciones por manejo impropio de los hechos históricos.

La desaparición del franquismo supuso una renovación temática en el cine español. La época anterior a 1975 se somete a una dura criba en la que no queda, literalmente, "títere con cabeza"; en muchas ocasiones

la crítica es puro revanchismo, expresión de un odio acumulado durante años. En el campo del cine histórico, lo que antes era "Leyenda negra" fabricada por los enemigos de España, es ahora una excusa para vapulear los valores políticos y morales del extinto régimen. De todos modos, el cine histórico post-franquista, todo hay que decirlo, no se aventura mucho más lejos de los años de la Guerra Civil: como en el periodo anterior la contienda había sido explicada de un modo absolutamente unilateral, es lógico que tanto el público como los cineastas tuviera interés en la versión del otro lado²⁰. El afán revisionista del cine de la Democracia no llega a la Historia de América: en realidad, el tema nunca había despertado el interés del cine español; no había, pues, ningún motivo para cambiar de orientación, sobre todo teniendo en cuenta dos razones coyunturales sobreañadidas. Una es de tipo económico: si en los buenos tiempos de CIFESA, cuando se podían poner en marcha costosas maquinarias como *Locura de amor*, *Pequeñeces*, *Agustina de Aragón* o *Alba de América*, se habían ignorado los tres siglos de presencia hispana en el continente americano, menos motivos había para su recuperación en los años setenta, cuando los presupuestos se habían disparado de forma prohibitiva. Y la otra es de orden ideológico. Los films "críticos" surgidos en el post-franquismo eran una reacción contra aquellos valores que el régimen manipulaba para justificar sus medidas dictatoriales: la religión, el ejército, el capital; la Historia de América nunca había sido una constante ideológica en el cine fomentado por el Régimen, y por ello no había tenido ocasión de exacerbar los ánimos de los cineastas de oposición.

Como todas las reglas tienen su excepción, sí hubo un cineasta antifranquista que se atrevió con la Conquista, y desde luego el más insospechado: Carlos Saura. Este realizador, obsesionado desde siempre por los fantasmas del franquismo, había obtenido sus mejores éxitos precisamente en la década 1965-75; con la llegada de la auténtica libertad de expresión su carrera se desorienta un tanto, embarcándose en proyectos folklóricos de fácil digestión en los mercados extranjeros, donde la única España admitida es la de Merimée. En un intento por demostrar que sabe tocar otros temas ajenos a la historia reciente de España no se le ocurre nada mejor que meterse con la historia de un país que evidentemente no conoce, y filma en México *Antonieta* (1982), una coproducción con Francia que recibió tremendo varapalo de la crítica mexicana por su enfoque *Reader's Digest*²¹.

Demostrada su inadecuación para el cine histórico, Saura se refugia en el seguro terreno andalucista de *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986) pero inopinadamente vuelve a reincidir en un tema americano: *El Dorado* (1987), sobre el conquistador rebelde Lope de Aguirre. De entrada no parecía muy afortunada la elección de este personaje, ya que había sido llevado a la pantalla con notable brillantez en 1972 por el alemán Werner Herzog (*Aguirre, la cólera de Dios*). Por otra parte el autor de *La caza* lo planteó de forma absolutamente desmitificadora, presentando a los conquistadores como unos vulgares facinerosos, criterio tan válido y defendible como el contrario pero que no se acomodaba con los aires de *epic* que el fastuoso presupuesto, muy aireado (y criticado) en los medios de comunicación, daba a entender. El film consiguió una gran belleza plástica -quizá demasiada para el contenido truculento y feísta-, pero de cara al público puede decirse que batió los records de aburrimiento marcados por la "franquista" *Alba de América*. La conclusión no puede ser más definida: desde una óptica u otra, está claro que el cine español nunca ha sabido qué hacer con la Historia de América.

Sin lugar a dudas, Iberoamérica ha dedicado más celuloide a su Historia que España. Tengamos en cuenta, por supuesto, que lo que entendemos por Iberoamérica en el plano cinematográfico se reducía hasta los años sesenta a dos únicas industrias filmicas solventes, la mexicana y la argentina. Tanto una como otra habían sacado muy buen partido de la llegada del sonoro para hacerse con el público de su país, que agradecía oír hablar su idioma en vez de quemarse las pestañas leyendo los subtítulos²². Un detalle interesante para nuestro análisis y que es común al cine mexicano y al argentino es que ambos registran a partir de 1939 un considerable ingreso en sus filas de elementos españoles provenientes de la diáspora subsiguiente a la Guerra Civil²³.

Haciendo inventario de aquellos temas históricos que han aparecido con más frecuencia en el cine hispanoamericano, veremos que dos destacan por encima de cualquier otro: la Independencia y la Conquista. El primero es común a México y Argentina, mientras que el segundo es casi exclusivo del país centroamericano, en el cual el mestizaje es un ingrediente fundamental de la identidad nacional aunque a veces no sea asumido con la necesaria serenidad. Como en Argentina la mezcla racial no fue efectiva y

además la vida colonial no tuvo nunca el esplendor novo hispano o peruano, es lógico que el cine se decantara directamente hacia los años de la emancipación.

Entre las películas mudas mexicanas encontramos enseguida las dos temáticas indicadas²⁴. Una de las primeras cintas de argumento, estrenada en agosto de 1907, se titula precisamente *El grito de Dolores, o sea la Independencia de México*, dirigida y protagonizada por Felipe de Jesús Haro. En siete atropellados cuadros el espectador asistía a las intrigas de Hidalgo y Allende con la corregidora de Querétaro, la denuncia de la conspiración, la invocación al alzamiento en nombre de la Virgen de Guadalupe, la marcha a San Miguel el Grande, el cura Hidalgo diciendo aquello de "los ríos van al mar, los hombres a su destino", y un final prosopopeico en el que la Fama coronaba de laurel a los mártires. Y si avanzamos hasta 1916, tenemos que el primer largometraje de argumento también trata el mismo tema, bajo el título *1810 (¡Los libertadores!)*. Fue realizado en el Yucatán por la productora Cirmar Films de Manuel Cirerol Sansores y Carlos Martínez de Arredondo (el primero cubrió las tareas de lo que entonces se llamaba "dirección artística"). *1810* desarrollaba una historia inventada, de fuerte sabor simbólico y escasa complejidad narrativa, en la cual tres jóvenes, hijos de una señora llamada Madre Patria -concepto que en este caso no se refería a España, como es lógico, sino a la nueva nación mexicana- tenían que sufrir las arbitrariedades de un brusco intendente español, que encarcela a los dos chicos por encubrir a un indio fugitivo y acosaba sexualmente a la hermana, cuyo padrino era ni más ni menos que el cura Hidalgo. En esas los conspiradores son descubiertos y obligados a ir a la lucha: en su primera victoria liberan a los mozos y se los devuelven a Madre Patria. Concebida con alardes de superproducción, la cinta fue estrenada con cierto éxito en Mérida en julio, y en setiembre en la capital, justamente en el Teatro Hidalgo.

Los temas de motivación indigenista no tardan en aparecer. En 1917 se estrena *Tepeyac* (dir. José Manuel Ramos y Carlos E. González), primer golpe de manivela a las apariciones guadalupanas. Es una de las pocas películas de este periodo que se conservan, lo cual permite apreciar su ingenua concepción, fruto tanto de la poca soltura de los autores como de la penuria de medios técnicos. A nivel narrativo lo más original es que el tema de las apariciones viene insertado dentro de una historia contemporánea en la cual una joven pide a la Virgen la salvación de su novio, que viajaba en un barco torpedeado por un submarino alemán. A cambio, ha desaparecido *Tabaré* (1917, dir. Luis Lezama), adaptación del poema dramático de Juan Zorrilla de San Martín sobre los trágicos amores entre un cacique del Uruguay y una dama española, en los primeros tiempos de la conquista.

Sin salirnos de esta época primitiva, veamos que se hacía en Argentina. Con motivo de los actos del centenario, en 1910, el pionero Mario Gallo confeccionó dos films de un rollo (aproximadamente diez minutos en pantalla) cuya principal ventaja sobre los mexicanos es que se han conservado, lo que nos evita confiar en laudatorias gacetillas contemporáneas que muchas veces no tienen apenas conexión con la realidad. Una de estas cintas se titulaba *La revolución de Mayo*, y mostraba la gente congregada ante el Cabildo inquiriendo que pasaba; en el interior los próceres de la Independencia discutían el futuro del país. Es una obra de factura muy tosca, con una escenografía a base de telones pintados sobre los que se refleja de forma muy poco discreta la luz del sol. En el otro film conservado, *La creación del himno*, vemos como el patriótico vate Vicente López y Planes sale inspiradísimo de una de las reuniones en casa de Mariquita Thompson, se encierra en su casa y, bendecido por la musa, compone los versos del himno nacional. En la escena siguiente volvemos al salón de los Thompson para presenciar como todos los presentes -entre ellos, José de San Martín- cantan a pleno pulmón "Oíd mortales, el grito sagrado..."; lo que no nos aclara la cinta, como es lógico, es si ya se acompañan de la música del catalán Blas Parera. La situación fue recreada años más tarde por Luis César Amadori en *El grito sagrado* (1952), una biografía de Mariquita Thompson que le valió al realizador la felicitación personal de Perón.

En los años del sonoro se siguió insistiendo en las dos temáticas comentadas. Por lo que respecta a la Conquista, el cine mexicano se la plantea bajo esquemas románticos muy convencionales, similares a los de *Tabaré*: cacique enamorado de dama española, o conquistador enamorado de princesa indígena. La primera situación la encontramos en *Tribu* (1934, dir. Miguel Contreras Torres), la segunda en *Chilam Balaam* (1955, dir. Iñigo de Martino). Esta forma de presentar el mestizaje le quita el aspecto vergonzante de violación y bastardía, lima asperezas con la "Madre Patria" y evita reivindicaciones indigenistas que podrían molestar a

las clases pudientes, aparte de ajustarse a los cánones narrativos impuestos por Hollywood. Loables intenciones, en verdad, pero difíciles de casar con la realidad histórica: no es necesario recurrir a la "Leyenda negra" para deshacer la imagen del apuesto conquistador cortejando gentilmente a una *glamurosa* princesa azteca (o maya, o inca).

En general, los films sobre la Conquista y el periodo virreinal no tienen interés, en recordar los aspectos desagradables del "encuentro". Y como estamos hablando de cine mexicano, nada más apropiado que citar las apariciones filmicas de la Virgen de Guadalupe, sin lugar a dudas el episodio que más claramente define el papel de la Iglesia en el reconocimiento del mestizaje como "crisol de la mexicanidad". Este tema tiene una singular efervescencia entre los años treinta y cuarenta, con la aparición consecutiva de *La Reina de México* (1940, dir. Fernando Méndez), *La Virgen Morena* (1942, dir. Gabriel Soria) y *La Virgen que forjó una patria* (1942, dir. Julio Bracho). Esta andanada de films guadalupanos viene inscrita en una serie de películas relativamente costosas de inspiración religiosa cuyos orígenes quedan muy bien resumidos en el siguiente comentario de Eduardo de la Vega Alfaro: "El ambiente neocatólico del régimen derechista de Ávila Camacho, que permitió hacer propaganda religiosa por todos los medios posibles; la situación de guerra, que alentaba un nacionalismo a ultranza con la mirada puesta en los antecedentes y orígenes del patriotismo mexicano, y además la bonanza de la industria filmica, que estimulaba la factura de superproducciones para un vasto mercado cautivo"²⁵. Ninguna de estas películas tiene un excesivo valor cinematográfico; la más interesante es sin duda *La Virgen que forjó una patria*, no sólo por constituir la vuelta del ex-divo de la pantalla muda Ramón Navarro a su México natal sino por enmarcar las apariciones en el contexto de la insurrección independentista de 1810: los hechos de 1531 son evocados en una conversación entre el cura Hidalgo y Allende la noche antes del alzamiento, que se llevará a cabo precisamente bajo la advocación de la Virgen de Guadalupe.

En realidad, el fervor religioso de los años cuarenta surge un poco como respuesta al anticlericalismo que todavía coleaba en los últimos años del sexenio cardenista y que también tuvo cierto reflejo en la pantalla, no en films antirreligiosos propiamente dichos pero sí en alegatos contra la Inquisición de sabor liberal ochocentista tomados de rancias novelas de capa y espada de Vicente Riva Palacio como *Monja y casada*, *virgen y mártir* (en España: *El terror de la Inquisición*, dir. Juan Bustillo Oro) y *Martín Garatuza* (dir. Gabriel Soria), ambas de 1935. Sus alusiones a frailes lascivos y torturadores quedan disimuladas en los vericuetos de unas intrigas folletinescas inspiradas en Zévalo, pero tienen valor por ser las únicas notas discordantes en un tratamiento del clero habitualmente respetuoso.

En cuanto al otro gran tema del cine histórico iberoamericano, la Independencia, encuentra un periodo de relativo auge en los años cuarenta, coincidiendo con la época de mayor potencial industrial de los cines mexicano y argentino. Estas cintas rechazan cualquier interpretación progresista de la gesta emancipadora; son siempre biográficas y explican la Historia en función de las vidas de los grandes caudillos: Bolívar, San Martín, Hidalgo, Morelos y otros de menor calibre. Las masas populares no tienen otro cometido que ser simples comparsas, y como es lógico los entresijos socioeconómicos quedan cautamente escondidos tras un vistoso escaparate de discursos y batallas. En esta serie las mixtificaciones son legión, aunque quizá la más espectacular es la perpetrada con la cinta argentina *Nuestra tierra de paz* (1939, dir. Arturo S. Mom), producida por elementos de la colonia francesa de Buenos Aires bajo los auspicios de la Embajada francesa. Teóricamente se trata de una biografía del General San Martín, pero en la práctica esto no es más que una continua excusa para recordar a los argentinos todo lo que su país debe a Francia, en un insólito alarde de neocolonialismo cultural a cargo del país que inventó lo de *Amérique Latine*. Por citar un ejemplo, la participación del protagonista en la batalla de Bailén está presentada de tal forma que parece que combatiera no contra las tropas napoleónicas, sino integrado en ellas. Denominador común a casi todos estos films (el antes citado sería una auténtica excepción) es que renuncian a todo concepto descalificador hacia la ex-metrópoli, sacrificando de esta forma un recurso dramático de segura eficacia: por ejemplo, los realistas de *Simón Bolívar* (1941, dir. Miguel Contreras Torres) son gente encantadora destinados a entenderse maravillosamente con el Libertador. Esto tiene su explicación en dos factores: uno, el intento de distribuir esos films en España (casi siempre frustrado, por cierto), y otro, el respetable contingente de españoles presente en los cines argentino y mexicano.

De todos los films sobre próceres de la Emancipación ninguno puede considerarse una pieza clave de la cinematografía iberoamericana. A cambio, entre aquellos que utilizan personajes imaginarios hay uno que es un clásico del cine argentino y casi una obra maestra: *La Guerra Gaucha*, adaptación de los relatos de Leopoldo Lugones filmada por Lucas Demare en 1942. Al igual que el libro, la película es un sentido homenaje a las guerrillas gauchas que lucharon por la independencia en el norte argentino; el trabajo de los guionistas y del director tiene el notabilísimo mérito de dar forma cinematográfica a un texto largo y fragmentado, que presenta hechos y personajes a modo de pinceladas, y no como una narración continua. Por otra parte, el sentir patriótico está expresado con una nobleza y ecuanimidad impropio de este tipo de films, donde por lo general todo se va en exabruptos xenófobos y frases hechas. Magníficamente interpretada por todo el reparto y con un nivel técnico impecable. *La Guerra Gaucha* fue un apoteósico triunfo en taquilla, llegando a superar las recaudaciones de *Lo que el viento de llevó*²⁶.

Hasta ahora hemos estado hablando de películas producidas casi exclusivamente en México y Argentina, debido a la escasa representatividad de las provenientes de otros países. De todos modos, las obras comentadas tienen otro punto en común aparte de su nacionalidad, y que seguramente ya se ha inferido de las líneas precedentes: su orientación ideológica. Tratan de la Conquista, del Virreinato o de la Independencia, todas adoptan una postura decididamente conservadora que podríamos etiquetar como "burguesa" o también "criolla", pues refleja el sentir de las clases dominantes, sin ninguna concesión al indigenismo: por duro que fuera el trato al indio, no hay que olvidar que éste no era más que un ídolo al cual llevaban al buen camino la espada del conquistador y el crucifijo del fraile; de ahí el respeto a la acción de España y de la Iglesia. Esta toma de posición va a cambiar en los años sesenta. Entre otros factores de índole política y económica, uno va a ser de especial importancia en el ámbito cultural hispanoamericano: con el triunfo de la revolución en Cuba, una tercera "potencia" cinematográfica se suma a México y Argentina. Y el término "potencia" no está dicho con ironía, sino al contrario: el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), creado a los pocos días de la entrada de los revolucionarios en La Habana, va a desarrollar una intensa labor de promoción del Séptimo Arte en un país con escasa tradición en este campo. En 1975 Fidel Castro podía proclamar con orgullo: "El 24 de marzo de 1959 se fundó el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Arte nuevo, sin tradiciones ni historia en nuestro país, el cine cubano ha logrado crear obras y todo un movimiento artístico que ha pasado a formar parte de nuestro patrimonio cultural"²⁷.

En la actualidad, prácticamente desahuciado el régimen castrista, es fácil criticar todo lo producido por la Revolución, pero es innegable que las palabras de Fidel son acertadas en gran parte: en los últimos años sesenta el ICAIC produjo películas increíblemente maduras y de gran rigor formal, como *Memorias del subdesarrollo* (1968, dir. Tomás Gutiérrez Alea) o *Lucía* (1968, dir. Humberto Solás), obras maestras del cine internacional. Desgraciadamente, también hay que admitir que en los años siguientes la libertad formal de los films cubanos se ha visto cada vez más descompensada por una engorrosa rigidez temática²⁸. Los temas del cine cubano en el apartado de nuestro interés son básicamente dos: la lucha por la libertad, iniciada teóricamente en 1868 y terminada (también teóricamente) en 1959, y la vindicación del aporte africano a la cultura isleña. El primer apartado tendrá un punto de algidez en 1968, cuando se celebran los "100 años de lucha" y se realizan una serie de films cortos y largos, documentales y de ficción, de interés muy variado. Su principal exponente es *La primera carga al machete* de Manuel Octavio Gómez, un intento de reconstruir los hechos de 1868 de una forma seudo-documental y al mismo tiempo recordar la necesidad de seguir la lucha en 1968.

Estéticamente, la cinta supone un alarde formal de primer orden y en su momento quedó como paradigma de cine progresista. El mensaje nacionalista y revolucionario molestó, como es lógico, a los críticos españoles más comprometidos con el régimen: especialmente pintoresca fue la reacción de Félix Martialay, que unía en su persona la condición de militar y de crítico cinematográfico. Para rebatir lo que juzgaba una flagrante tergiversación histórica salpicó su reseña de datos eruditos sobre la actuación del ejército español en Cuba durante los años 1895-1898, ¡sin reparar en que la trama del film evoca hechos acaecidos treinta años antes!²⁹.

Al igual que ocurre con *La primera carga al machete*, en todas estas obras el análisis histórico marxista aparece sazonado con un feroz nacionalismo que refleja el antiimperialismo tan vigente en los años

de la guerra del Vietnam: salta a la vista que el imperio al que esos films atacan no es el español, cosa totalmente del pasado, sino otro mucho más reciente y que viene de los vecinos del Norte. Es en relación con esto que puede considerarse cierta tendencia en los films del ICAIC a exaltar más la lucha de 1868 que la de 1898, lo cual es fácil de entender: la victoria del 98 no fue del pueblo cubano, sino del poderío militar y económico yanqui.

La guerra hispano-norteamericana del 98 ha sido el fondo argumental, de los populares *cartoons* de "Elpidio Valdés", con varios títulos de corto y largo metraje a cargo de Juan Padrón, el maestro cubano de la animación. En clave caricatural (pero también infantil: no esperemos grandes dosis de sutileza) estos films presentan el heroísmo y la astucia de los mambís, representados por el joven protagonista, contra la estupidez y brutalidad de los militares españoles. Donde los guiones se hacen más difíciles de seguir es en aquellas aventuras en que se alude a los Estados Unidos, que en el 98 hacían un papel de colaboradores de los rebeldes pero por las exigencias de la actualidad deben ser presentados casi como una ayuda de los españoles. En el largometraje *Elpidio Valdés contra dólar y cañón* (1983) se riza el rizo cuando se presenta a un independentista puertorriqueño que sacrifica su vida por salvar a los héroes cubanos; es bien sabido que en Puerto Rico las actividades separatistas fueron muy poco relevantes y la Independencia casi un regalo de los yanquis, pero en el film de Padrón lo que cuenta es convencer al Cubano actual de que el antiimperialismo también está vivo en la isla vecina.

El legado cultural afrocubano es otra obsesión de la cinematografía cubana, y muchas cintas contienen alusiones más o menos extensas al tema. En el campo del cine histórico destaca por méritos propios la filmografía del realizador de color Sergio Giral. De sus seis largos, cuatro están dedicados a recordar el doloroso itinerario del esclavo hasta alcanzar su estatus de hombre libre: *El otro Francisco* (1974), *Rancheador* (1976), *Maluala* (1977) y *Plácido* (1986). En palabras de Giral, "el papel que jugó el negro en la Historia de Cuba es relevante, aunque los historiadores burgueses se empeñaban en obviar y esconder hechos relevantes donde los negros jugaron un papel decisivo"³⁰.

El otro Francisco está tomada de *Francisco: el Ingenio o las delicias del campo* de Anselmo Suárez Romero (1838), la primera novela antiesclavista escrita en Cuba (aunque publicada en Nueva York en 1880 por problemas de censura), que narra una trágica historia de amor frustrado entre dos esclavos. La adaptación cinematográfica es muy característica del didactismo marxista: como en el original la crítica se desenvuelve a nivel meramente "humanitario" y con abundantes concesiones a la lágrima fácil, el film añade una segunda lectura vehiculada por el personaje de un inglés que visita la isla para comprobar que se cumplen las condiciones del pacto de suspensión de la esclavitud firmado por España y Gran Bretaña. Entre otras actividades, el inglés asiste a la lectura de la novela de Suárez y Romero, y los resultados de su investigación se introducen en el film como fuente documental sobre el sustrato socioeconómico escondido bajo la anécdota sentimental.

La revolución cubana nos sirve para marcar una división en las formas de abordar el cine histórico. Hasta los años sesenta predomina lo que hemos denominado "visión conservadora"; la creación y puesta en marcha del ICAIC será determinante en la gestación de una "visión radical" de la Historia iberoamericana, claramente definida en las siguientes palabras del realizador Tomás Gutiérrez Alea: "Nuestras películas históricas son necesarias particularmente porque la visión que existe del pasado ha sido tergiversada sistemáticamente por la historiografía burguesa (...). A partir de nuestras posiciones ideológicas está claro que el criterio que tenemos sobre cine histórico no se reduce a un deseo de 'reconstruir' momentos particulares del pasado, sino a la repercusión que puedan tener sobre nuestro presente a través de una interpretación correcta (científica) del hecho histórico y por el grado de incidencia que alcance en la comprensión y afirmación de la tendencia de desarrollo revolucionario de nuestro presente"³¹.

Estas palabras justifican el resurgir del cine histórico Cubano, pero también señalan las claves de su definitivo fracaso, perfectamente ilustrado con el caso de *Cecilia* (1981, dir. Humberto Solás). En esta adaptación de la novela de Villaverde *Cecilia Valdés, o la Loma del Ángel* (completada en 1879), el realizador de *Lucía* contó con grandes medios para evocar el ambiente habanero ochocentista, consiguiendo una obra de gran nivel estético, en la que el mensaje antiesclavista y antiburgués, expresado por cierto de

forma bastante burda y esquemática, venía arropado por un auténtico delirio formal. Solás, cineasta muy próximo a Visconti en gustos y personalidad, debió pensar que si el autor de *Muerte en Venecia* podía abocarse al caligrafismo más preciosista sin perder su estatus de cineasta de izquierdas, ¿por qué él no podía hacer lo mismo en Cuba? La contestación le llegó de forma contundente a través de tres artículos publicados en *Trabajadores*, donde un celoso guardián de las bellezas del "realismo socialista" ponía a Solás poco menos que contra el paredón por despilfarrar el menguado capital de la industria cinematográfica cubana (en realidad era una coproducción con España) y desfigurar un monumento literario, potenciando el erotismo y las referencias freudianas en detrimento del realismo crítico tan visible en el texto de Cirilo Villaverde³². Estos exabruptos no se correspondieron (que yo sepa) con una reprimenda a nivel oficial, pero alejaron al cine cubano de nuevas superproducciones de ambientación colonial hasta 1986, en que Sergio Giral rueda *Plácido*, evidentemente con un presupuesto muy inferior.

El protagonismo a nivel panamericano que unas líneas más arriba hemos adjudicado a la industria cinematográfica cubana puede parecer exagerado, pero no lo es tanto si resaltamos que sus actividades no se limitan al área insular: cuando en los años setenta se ha afianzado industrialmente el ICAIC, no es difícil encontrar películas procedentes de países "cinematográficamente débiles" como Perú, Colombia, Nicaragua..., que de hecho están financiadas por el ente oficial cubano. Incluso una industria consolidada como la mexicana se va a brindar a colaborar con el ICAIC: *Mina viento de libertad* (1976), un mal disimulado panegírico de ETA dirigido por el español Antonio Eceiza es un ejemplo de esta colaboración.

De todas formas, *Mina* se engloba más bien en el cine con inquietudes progresistas fomentado desde el gobierno de Luis Echeverría (1971-76). El sexenio echeverrista se caracterizó por una intromisión decidida del Estado en la producción cinematográfica, un caso realmente único en la Historia porque supuso para los cineastas contar con holgados presupuestos para realizar obras muy comprometidas tanto artística como ideológicamente³³. Es interesante destacar que este periodo se abre y se cierra con dos films inspirados por la Conquista, *El jardín de tía Isabel* (1971, dir. Felipe Cazals) y *Nuevo Mundo* (1976, dir. Gabriel Retes), y resulta casi simbólico que este último fuera rechazado por los distribuidores (por considerar que ponía en duda la veracidad de las apariciones de la Virgen de Guadalupe) y nunca consiguiera ser exhibido con normalidad. Cierto que la gestión echeverrista había supuesto una mejoría cualitativa importante, pero en el plano económico presentaba evidentes fisuras: con el cambio de gobierno los artistas fueron expulsados de este país de Jauja, y la industria confiada nuevamente a las manos privadas³⁴.

En contraste con los enfoques progresistas mexicanos, en la Argentina de los años setenta las evocaciones del pasado nacional siguen siendo visiones bastante tradicionales de las vidas de los grandes próceres. En 1970 se estrena *El santo de la espada* (en España: *Estirpe de raza*, dir. Leopoldo Torre Nilsson), una biografía del General San Martín basada en el libro casi hagiográfico de Ricardo Rojas. A pesar de que la carrera anterior de su director se desenvolvía a base de dramas intimistas de ambiente más bien morboso y nada hacía sospechar su habilidad para el *epic* histórico- patriótico, lo cierto es que su visión del ilustre prócer caló decididamente en la mentalidad del público, suponiendo un gran éxito de taquilla. En realidad, el film era de un desarmante academicismo y no hacía gala de la menor audacia formal o de contenido, pero quizá precisamente por eso tuvo tan buena aceptación. Decidido a explotar el filón, el mismo Torre Nilsson realiza a continuación *Güemes, la tierra en armas* (1971), sobre la vida del caudillo gaucho, al mismo tiempo que René Múgica recrea la fracasada campaña de Belgrano en *Bajo el signo de la Patria* (1971), inaugurando así un breve, auge del film histórico en la Argentina³⁵. Desde un punto de vista estrictamente filmico todos son bastante decepcionantes, y en cuanto al impacto popular ninguno repitió el éxito del primero.

En los últimos años la filmografía sobre la América española se ha decantado fundamentalmente hacia versiones más bien contestatarias, algunas de inspiración cubana, como las cintas peruanas de Federico García *Melgar* (1982) y *Túpac Amaru* (1984) o la venezolana *Cubagua* (1987, dir. Michael New). Ninguna de estas tres supone un gran alarde creativo; la última es francamente rudimentaria, y las de García, aunque más elaboradas técnicamente, se ven lastradas por un pesado didactismo³⁶. Más interesantes son los experimentos del venezolano Diego Rísquez, autor de una especie de trilogía que pretende buscar las raíces de la identidad americana: *Bolívar sinfonía tropical* (1981), *Orinoko nuevo mundo* (1984) y *América terra incognita* (1988). Son films de factura casi amateur, rodados en formatos reducidos y ampliados posteriormente, que prescinden

de los diálogos tanto por razones estéticas como ideológicas (ya que el autor intenta considerarse ajeno a la lengua y cultura españolas); ninguno ha tenido demasiada difusión fuera de festivales. El primero de ellos se centra en la figura del Libertador, pero los otros dos inciden en el tema del choque entre europeos e indios, y las conclusiones se inscriben decididamente en el indigenismo más convencional: los nativos viven en un paraíso del cual son expulsados por la codicia y crueldad de los españoles.

Finalmente, la reivindicación indigenista ha sido objeto de dos films de intenciones similares: el mexicano³⁷ *Cabeza de Vaca* (1990, dir. Nicolás Echevarría) y el venezolano *Jericó* (1991, dir. Luis Alberto Lamata). En ambos films un blanco se compenetra con los indígenas hasta el punto de ponerse a su favor contra la conducta injusta e inhumana de sus compatriotas. En el primer caso se trata de un personaje histórico, Álvar Núñez Cabeza de Vaca, un "conquistador" -atípico si se quiere pero conquistador al fin- mientras que en el segundo es un sacerdote imaginario, lo cual se aprovecha para establecer paralelismos con el papel de clero en la América actual. La tendencia al anacronismo se hace inevitable, si bien (en la cinta de Echevarría sobre todo³⁸) hay una clara voluntad de no "embellecer" las costumbres indígenas.

Una vez efectuado el repaso a la producción española y la de los países hispanos, quedan por hacer algunas consideraciones sobre la contribución, bien poco relevante en verdad, de los cines de habla no española. De hecho, al decir "no española" no hacemos sino utilizar un eufemismo, pues podríamos decir claramente "de habla inglesa", ya que prácticamente todas las obras que tocan este tema están producidas o patrocinadas por las Compañías de Hollywood³⁹.

¿Cómo se muestra la Historia de la América española en los títulos de producción anglosajona que hemos localizado? En una primera visión se pone de relieve que el resultado está condicionado a dos premisas: desprecio e ignorancia. Pero si ahondamos un poco más, repararemos en un importante detalle: el cine de cada país –el norteamericano, el inglés, el francés, etc.- se preocupa básicamente de aquello que puede ser de interés para sus conciudadanos. Si en España nunca se ha planteado la posibilidad de hacer una película sobre Lafayette, por ejemplo, es porque en nuestro país bien pocos saben quién es: por lo tanto, no tiene sentido sorprenderse al comprobar el escaso interés que Colón, la reina Isabel, Pizarro, Cortés e incluso Bolívar o San Martín han despertado entre los magnates de la industria cinematográfica. Si el cine de un país no hispano ha tratado alguna vez el tema, es porque venía pautado por algún elemento autóctono, como podía ser una obra literaria de sólido prestigio -las adaptaciones de *El puente de San Luis Rey* (*The Bridge of San Luis Rey* 1929, dir. Charles Brabin; 1943, dir. Rowland V. Lee) de Thornton Wilder, por ejemplo- o vinculación del tema con el sentir nacional -*Seven Cities of Gold* (1955, dir. Robert D. Webb), sobre Fray Junípero Serra y la fundación de California.

Una vez sentada la motivación primordial en la elección de los asuntos "hispanicos", no podemos negar que el enfoque ideológico aparece siempre teñido con los residuos de la "Leyenda Negra". El sentimiento antiespañol, que tan bien definido quedó en el libro de Julián Juderías, parece que tenga que ser cosa del pasado; de hecho, se ha llegado a afirmar que la Leyenda Negra nunca ha existido⁴⁰. Sin ánimo de entrar en polémica, pienso que la leyenda de la España opresora y malvada ha tenido bastante éxito (quizá por que fue explotada convenientemente), no por supuesto entre los historiadores rigurosos pero sí en el inconsciente colectivo de los pueblos que antaño fueron enemigos de España. La Guerra Civil española y los años del franquismo subsiguientes también han colaborado, todo hay que decirlo, a mantener viva la imagen de la España inquisitorial, pero tampoco hay que atribuir al extinto régimen una excesiva responsabilidad; esa imagen estaba ya sólidamente instalada, y si el franquismo merece culpa es por haber servido de cómoda excusa para perpetuarla, estimulando incluso la colaboración de los mismos españoles.

Ciñéndonos al apartado de la Historia de América hay que reconocer que el cine no ha reflejado de forma coherente ni agresiva los postulados más hirientes de la Leyenda Negra, por motivos de censura moral (deferencia a la Iglesia Católica) y comercial (amenazas de prohibición del film en determinados países), y quizá esto justificaría en el fondo la manifiesta escasez de productos vinculados al tema. *The Sea Hawk* (1940, dir. Michael Curtiz), *The Spanish Main* (1945, dir. Frank Borzage), *Captain from Castile* (1947, dir. Henry King) o *The Royal Hunt of the Sun* (1969, dir. Irving Lerner) contienen referencias poco agradables para España, pero no presentan ni de lejos la virulencia de las que han salido de la imprenta⁴¹. Incluso las raras

películas norteamericanas dedicadas a la guerra del 98, como las dos versiones de *A Message to García* (1916, dir. Richard Ridgely; 1936, dir. George Marshall), se limitan a presentar la situación como una convencional anécdota de buenos y malos, en la que el héroe gringo es más guapo y más listo que los españoles, pero también que los *greasers* con los que se ha visto obligado a colaborar. Porque hay una circunstancia que debe ser muy tenida en cuenta al hablar del cine norteamericano y su visión de la América hispana, y es que es tan despectivo o incluso más con los americanos independientes que con los de la época colonial, como ilustran muy bien los seis tomos de Emilio García Riera sobre *México visto por el cine extranjero*⁴².

Un concepto claramente arraigado entre los norteamericanos es la superioridad de la colonización británica (o protestante, en general) sobre la española, pero tampoco ha sido explotado por el cine. *The Spanish Main* contiene referencias bastante directas, pero las más explícitas las encontramos en un estrafalario film que se titula, ni más ni menos, *The Story of Mankind* (1957, dir. Irwin Allen) y, en honor a su título, nos ofrece en el tiempo de un largometraje estándar la Historia completa de la Humanidad, haciendo desfilar ante nuestros ojos a Moisés, Nerón, Juana de Arco, Colón, Shakespeare, Lincoln, Hitler...

Si la idea de semejante film ya invade los terrenos de la esquizofrenia más peligrosa, la forma de plantearlo, es todavía más asombrosa, pues cada hecho histórico está presentado como un rápido *tableau ambientado* en una escenografía sumaria que parece tomada de un teleteatro de los años cincuenta y con el refuerzo de escenas de masas tomadas de superproducciones de la Warner como *Helena de Troya* (*Helen of Troy*, 1956, dir. Robert Wise) o *Tierra de faraones* (*Land of the Pharaohs*, 1955, dir. Howard Hawks). Los diferentes episodios están ligados y narrados por un maestro de ceremonias denominado *Spirit of Man*; como a este espíritu le da forma humana nada menos que Ronald Colman (que en aquellos años parece que no tuviera nada mejor que hacer), no es de extrañar que esta Historia de la Humanidad se recite con un inconfundible acento inglés. España, como es de esperar, no es objeto de otra cita que la obligada de Colón y el Descubrimiento, y presentada de una forma que ni siquiera es ofensiva, sino sencillamente grotesca. Las gestiones de Colón en España se reducen a una distendida conversación del Almirante con el prior de La Rábida, en la que lo más destacable es que al primero le da vida Anthony Dexter, un oscuro actor del tipo *latin lover* cuya única labor de relieve había sido rodar una biografía de Rodolfo Valentino, y el fraile lo interpreta ...¡Chico Marx!

Tras la entrevista vemos a unos conquistadores atravesando una zona pantanosa, lo suficientemente llena de niebla para no tener que preocuparse mucho de la decoración, y la voz en *off* nos informa de las calamidades que aportó la colonización española, sólo preocupada por buscar oro. Menos mal, sigue informando el espíritu de la Humanidad, que a estos vándalos les siguieron colonos de verdad, gente honrada y temerosa de Dios, que llevaron la libertad y la igualdad al Nuevo Mundo. Aunque la forma de exponerlo es un tanto primaria (o quizá precisamente por eso), esta breve estampa ilustra sobre el modo como el norteamericano medio, *White-Anglo-Saxon-Protestant*, compara la obra de sus antecesores con la de España. Para ilustrar la altura moral y sentido comercial de los colonos protestantes, la escena siguiente nos presenta a Groucho Marx disfrazado de Peter Minuit timando a un indio para quedarse con Manhattan (quizá el guionista había leído a Max Weber, después de todo). Si ver a un gran actor como Colman haciendo el ridículo da bastante pena, ver a unos grandes cómicos como los hermanos Marx bregando con unos diálogos tontos sin la menor gracia, ya resulta francamente indignante⁴³.

Unas líneas más arriba hemos citado varios films de procedencia anglosajona alusivos a España y América. Los dos primeros son típicos films de aventuras, concretamente de piratas; es destacable que sea a través de cintas de este género, habitualmente sin la menor pretensión histórica, donde se ha introducido de forma más sistemática a los españoles como "malos" de la historia. Analicemos brevemente este concepto. De entrada, conviene dejar bien claro que la visión que el cine da de los "Hermanos de la Costa", guapos, caballerosos, defensores de causas justas, no tiene nada que ver con la realidad. Para enterarse de cómo eran de verdad los piratas basta con leer las memorias de Alexandre Exquemelin (1678)⁴⁴, que ejerció de cirujano con reputadas figuras del Caribe como Morgan o El Olonés: crueles hasta lo absurdo y ajenos a cualquier motivación moral. Es probable que la descripción de Exquemelin estuviera guiada en parte por escrúpulos de conciencia, pero desde luego es mucho más creíble que lo que se ve en cine.

¿A qué se debe, pues, esta mitificación cinematográfica del corsario? A dos razones muy claras. Una, la interpretación romántica del Fuera de la Ley como héroe sin mancha que se ha visto arrastrado a una existencia irregular por alguna flagrante injusticia, pero siempre sin perder su nobleza de sentimientos: imagen muy arraigada en la literatura y que tiene ejemplos tan preclaros como *The Corsair* de Byron o *La canción del pirata* de Espronceda, por no hablar de las novelas de Salgari o Sabatini que tanto han inspirado la imaginación de los guionistas cinematográficos. La otra explicación es de índole política. Los corsarios del quinientos, aparte de llenar sus bolsillos con el saqueo de los galeones españoles, cumplían una importante labor como mastines de la Corona de Inglaterra (llamados precisamente así, *sea dogs*), incordiando al enemigo español sin que a la reina Isabel le costara un penique, y además con la posibilidad de rehuir ante su rival Felipe cualquier responsabilidad por las acciones de "incontrolados". Es decir, que el pirata no es sólo un defensor de su noble causa individual, sino que también es un patriota; con semejante currículum, ¿quién le va a negar su opción a héroe cinematográfico?

No es de extrañar que historiadores fílmicos de probada solvencia se acojan a esta interpretación del pirata, sobre todo si son ingleses. Jeffrey Richards, por ejemplo, acepta con la mayor naturalidad las exaltaciones del Imperio británico producidas en Gran Bretaña y Estados Unidos en los años treinta-cuarenta, pero le parece totalmente fuera de lugar aplicar las mismas pautas al Imperio español, cuya intrínseca maldad los corsarios están más que autorizados a combatir: "En los films de piratas, España se considera generalmente como sinónimo de esclavitud, tortura y codicia, poder despiadado contra el cual los actos individuales de los bucaneros resultan no sólo audaces sino correctos y nobles (*Right and Proper*)"⁴⁵. Esta visión del pirata como cruzado antiespañol va a ser la habitual en todos los productos de este género, incluso en producciones italianas de los años cincuenta-sesenta como *Morgan il pirata* (1960, dir. André de Toth), una edulcorada evocación del célebre aventurero protagonizada por un Steve Reeves más inexpresivo que nunca.

En todas estas aventuras piratescas domina una visión de la Historia bastante fantástica, que permite divagar sobre el tema sin acarrear las iras de los eruditos; por eso ha sido la más utilizada por Hollywood. Pero desde luego, no la única: la Conquista de México ha sido abordada dos veces, quizá por pensar que el tema podría ser de interés en el país vecino. En 1917 Cecil B. De Mille rueda *La olvidada de Dios* (*The Woman God Forgot*), en la cual la hija de Moctezuma se enamora del apuesto Alvarado, oficial de Cortés (el del famoso "salto", se supone) y como consecuencia de esta motivación sentimental entrega el Imperio de su padre a los españoles. El enfoque ideológico era decididamente prohispanico, pues a los ojos del público norteamericano un europeo (aunque fuera español) siempre era una representación más definida de la civilización que unos idólatras que hacían sacrificios humanos. Opinión no compartida por algunos críticos mexicanos, que consideraron la película poco menos que una ofensa para el sentir nacional⁴⁶.

Treinta años después se repitió la maniobra con *Captain from Castile*, producción de la Fox con realización de uno de los "hombres para todo" de la casa, Henry King: esta vez los indignados (o por la menos, poco entusiastas) fueron los españoles, con el resultado de que la cinta no se pudo estrenar en España. El guión es un ejemplo del "nadar y guardar la ropa" tan habitual en los productos de Hollywood: al hablar de la España del quinientos los autores se ven obligados a mostrar la represión inquisitorial, especialmente porque la novela original incide mucho en este punto, pero al mismo tiempo intentan justificar la conquista de México mediante la introducción de la fe cristiana entre los aztecas. Con esto se da la impresión de que la misma Religión puede ser mala en España pero buena en América, y para acabarlo de rematar en una escena en que el protagonista le recita a un indígena las ventajas de abrazar el Cristianismo, éste le deja impávido con la siguiente contestación: "Quizá tu dios y el mío sean el mismo". Demostrando la incapacidad para hacer valer el motivo religioso, la escena final nos muestra a un fraile incitando a los soldados de Cortés, en una terminología francamente estadounidense, a luchar por un nuevo mundo de *libertad y justicia para todos*. *Captain from Castile* es una clara demostración del desconcierto ideológico hollywoodense ante los temas hispanoamericanos y ayuda a entender porqué se han tratado de forma tan esporádica e insuficiente.

De todas formas, no quisiéramos acabar esta panorámica de films extranjeros sobre Iberoamérica sin dejar constancia de dos obras de gran valor estético producidas fuera de los estudios de Hollywood: *Aguirre*,

la cólera de Dios (Aguirre der Zorn Gottes, 1972, dir. Werner Herzog) y *La Misión* (*The Mission*, 1986, dir. Roland Joffé). Ambas se caracterizan por su notable libertad en el manejo de los hechos históricos, pero este descuido queda sublimado por su imaginativo tratamiento filmico. A diferencia del tratamiento naturalista que Aguirre recibirá en el film de Saura, Herzog lo enfoca como uno de los enajenados y visionarios que suelen ser protagonistas de sus historias y que Klaus Kinski ha sabido componer con su inigualable capacidad histriónica. Por su parte el film de Joffé recrea el ambiente de las reducciones jesuíticas de una forma un tanto anacrónica -la escena final en que los misioneros deciden tomar las armas para defender sus logros se refiere más a la América actual que a la del setecientos-, pero la gran fuerza narrativa y sobre todo visual la convierten en un brillante espectáculo.

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) El aspecto estético del film no es demasiado avanzado para su fecha de realización (el rodaje tuvo lugar durante el verano de 1916) y se ve muy deudor de los "films d' art" de años anteriores. En su descargo hay que decir que los conceptos renovadores de D. W. Griffith no eran conocidos en Europa, donde *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* no se estrenaron hasta bien terminada la guerra.

(2) GOMEZ TELLO, J. L., crítica. *Primer Plano*, No.303 (4 de agosto 1946).

(3) El eminente experto en *silents* alemanes Enno Patalas me reconoció por escrito no saber nada de él y me recomendó acudir a la Stiftung Deutsche Kinemathek, acertado consejo que me permitió conocer algo más sobre este director (pude también visionar una copia de *Columbus* por gentileza del Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlín).

(4) Declaraciones de Orduña en CASTRO, A. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 296; y Fanés, F. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1981, p. 169.

(5) En tiempos de la República el Gobierno español consiguió detener la explotación de *The Devil is a Woman* (1935), una españolada (de gran clase, todo hay que decirlo) que supuso la última colaboración del binomio Dietrich-Sternberg. BAXTER, J. *The Cinema of Josef Von Sternberg*. Londres: Zwemmer/Barnes, 1971, pp.128-129.

(6) La película se tuvo que estrenar sin que se la hubiera clasificado de "Interés Nacional", algo prácticamente bochornoso dadas sus características.

(7) El mismo Lattuada reconocía no haber tenido nunca el más mínimo interés por la figura de Colón. COSULICH, C. *I film di Alberto Lattuada*. Roma: Gremese, 1985, p. 125.

(8) Recordemos que no es hasta los primeros años cuarenta en que, al socaire de las normas de protección, comienzan a producirse películas históricas de gran espectáculo como *Goyescas* (1942), *Eugenia de Montijo* (1944) o *Lola Montes* (1944).

(9) En la filmografía incluida en la *Historia del cine español* de Fernando MÉNDEZ- LEITE (Madrid: Rialp, 1965) no consta estreno del film. El hecho de que se le escapara al documentado Angel Falquina, autor de ese apéndice, es señal de su poca repercusión.

(10) Cfr. el ilustrativo estudio de VALLS MONTES, R. *La interpretación de la Historia de España, y sus orígenes ideológicos, en el bachillerato franquista, 1938-1953*. Valencia: Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Literaria de Valencia, 1984.

(11) *Primer Plano*, No.145 (25 de julio 1943).

(12) En la versión íntegra de mi investigación aportó algunos datos sobre el rodaje de *El doncel de la Reina*, que considero muy ilustrativos pero excesivamente prolijos para incluirlos en este artículo.

(13) El cine histórico se dispersó en personajes de dudoso valor propagandístico como *Inés de Castro* (1944; dir. José Leitao de Barros y M. A. García Viñolas), *Lola Montes* (1944, dir. Antonio Román), Juana la Loca (*Locura de amor*, 1948, dir. Juan de Orduña) o María de padilla (*La leona de Castilla*, 1951, dir. Juan de Orduña), aparte de melodramas de ambientación ochocentista inspirados en el gran éxito de *El escándalo* (1943, dir. José Luis Sáenz de Heredia). Una excepción sería la muy politizada *Agustina de Aragón* (1950, dir. Juan de Orduña).

(14) Sobre la significación política de este film, Cfr. RIGOL, A. -SEBASTIAN, J.: "España aislada: *Los últimos de Filipinas* de Antonio Román (1945)", *Film-Historia*, Vol.1, No. 3 (1991), pp.171-184.

(15) El 12 de octubre de 1942, el primero que celebraba el nuevo ministro de Exteriores Jordana, se caracterizó por la ausencia total de alusiones "imperiales" a la Hispanidad. DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L. *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. Madrid: CSIC, 1988, p. 80. (*Cuñadísimo* era el apelativo popular dado a Ramón Serrano Súñer, por su parentesco con el general Franco).

(16) VERDAGUER, J. *L' Atlantida*, "Conclusió" (Ed. consult., Barcelona: Biblioteca Selecta, 1944, p. 127).

(17) SERRANO DEOSMA, C. "Hacia un concepto del cine hispánico", *Revista Internacional del Cine*, No.6 (noviembre 1952): 10.

(18) Recordemos la celebración de los Certámenes Cinematográficos Hispano-Americanos, de los cuales el que más repercusión tuvo fue el de 1948. Cfr. CUEVAS PUENTE, A. (ed.), *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950, pp. 19-53.

(19) Los únicos que manifestaron cierta motivación fueron los jurados del Festival de Moscú de 1969, que le dieron un esotérico "Premio de la Paz".

(20) Para una visión de conjunto del cine sobre la Guerra Civil antes y después de 1975, Cfr. DE ESPAÑA, R. "Images of the Spanish Civil War in Spanish feature films, 1939-1985", *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, Vol, 6, No.2 (1986): 223-236.

(21) "Antonieta es una breve e imprecisa lección de Historia nacional para alumnos extranjeros de cursos de verano". Comentario de Héctor Rivera en *El Proceso* (cit. por J. M. CAPARROS LERA, *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista, 1975-1989*. Barcelona: Anthropos, 1992, p. 220).

(22) "Cansado de oír un idioma que no comprende y de seguir tipos y costumbres que le son ajenos, el público de México ha encontrado en los films mexicanos un alivio". VILLAUURUTIA, X. *Crítica cinematográfica*. México: UNAM, 1970, p. 243.

(23) El tema de la gente de cine emigrada a Hispanoamérica es un tema que todavía necesita un estudio en profundidad. Un aproximación al tema sería el libro de GUBERN, R. *Cine español en el exilio 1936-1939*. Barcelona: Lumen, 1976.

(24) Cfr. DE LOS REYES, A. *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*. México: UNAM, 1986; DAVALOS OROZCO, F. y VAZQUEZ BERNAL, E. *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*. Puebla: Universidad Autónoma, 1985.

(25) DE LA VEGA ALFARO, E. *Gabriel Soria*. Guadalajara: Universidad, 1992, p. 111.

(26) DI NUBILA, D. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959, vol. 1, p. 208.

(27) Informe presentado en el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba (1975). Reproducido en *Cine Cubano*, No.108 (1984), pp. 2-3.

(28) Meter B. SCHUMANN define con acierto el cine cubano posterior a 1976 como "trabajo artesanal de rutina y artesanía bien elaborada", *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987, p.173.

(29) Crónica del Festival de Venecia 1969, *Film Ideal*, No.217-218-219 (1970):124-130.

(30) Testimonio recogido en *Cine Cubano*, No.117 (1987): 17.

(31) Entrevista en *Cine Cubano*, No.93 (1978): 87-88.

(32) Mario Rodríguez Alemán, *Trabajadores* (12,13 y 14 de julio 1982).

(33) El organismo encargado de repartir el dinero era el Banco Nacional Cinematográfico, al frente del cual estaba precisamente Rodolfo Echeverría, hermano del presidente.

(34) Francisco SANCHEZ considera este periodo como la "segunda edad de oro" del cine mexicano, *Crónica antioleomne del cine mexicano*. México: Universidad Veracruzana, 1989, *passim*. Para una visión más desmitificadora del periodo, Cfr .MORA, C. J. *Mexican Cinema. Reflections of a Society (1896-1988)*. Berkeley: California University Press, 1989, pp.113-139.

(35) Hay otros films de tema histórico no comprendido en el marco cronológico objeto de nuestro estudio, como *Argentino hasta la muerte* (1970, dir . Fernando Ayala), *Juan Manuel de Rosas* (1971, dir. Manuel Antín) o, a nivel menos "procerista", *La Patagonia rebelde* (1974,dir. Héctor Olivera).

(36) Hasta un crítico bien poco sospechoso de reaccionarismo como Paulo Antonio PARAN AGUA reconoce la "conception et réalisation assez primitives" de estos films: "Francisco Lombardi et le nouveau cinéma perouvien", *Positif*, No.38 (abril 1989): 35.

(37) En realidad coproducción con España (patrocinada por la Sociedad Quinto Centenario), con Juan Diego de protagonista.

(38) Este realizador había ganado justa fama con documentales antropológicos sobre la pervivencia de costumbres indígenas en el México actual.

(39) Una rareza en lengua italiana sería la adaptación de la ópera *La forza del destino* realizada por Carmine Gallone en 1949, que incluye un curioso prólogo que muestra el ajusticiamiento de *Don Giacinto di Mendoza*, Virrey del Perú y padre del protagonista don Alvaro, por haber querido reinstaurar el poder incaico con la complicidad de su esposa, indígena de sangre real. También podría incluirse en este apartado un film rodado en Italia por Jean Renoir, *La carrozza d' oro* (1952, con Anna Magnani), si no fuera porque en realidad la versión original es también en inglés (*The Golden Coach*).

(40) El libro clásico sobre el tema es el de JUDERIAS, I. *La Leyenda negra*. Madrid: Swan, 1986. El libro de GARCIA CARCEL, R. *La leyenda negra. Historia y opinión* (Madrid: Alianza, 1992), es un exhaustivo estudio bibliográfico en el que, paradójicamente, después de establecer un acucioso catálogo de testimonios antiespañoles desde el siglo XVI hasta ahora, acaba concluyendo que nunca ha habido tal sentir antiespañol.

(41) Al hablar de películas sobre España me refiero aquí a las relacionadas exclusivamente con la Historia de América; el estudio de cómo el cine extranjero ha visto la historia europea de España merecería también, por supuesto, un estudio en profundidad.

(42) México: ERA/Universidad de Guadalajara, 1988-1990.

(43) Afortunadamente para todos, Irwin Allen dedicó sus ulteriores esfuerzos a entretenidos espectáculos sin pretensiones eruditas, como *Viaje al fondo del mar* (*Voyage to the Bottom of the Sea*. 1961) o *El coloso en llamas* (*The Towering Inferno*, 1975).

(44) EXQUEMELIN, A. O. *Piratas de América*. Barcelona: Barral, 1971.

(45) RICHARDS, J. *Swordsmen of the Screen. From Douglas Fairbanks to Michael York*. Londres: Rutledge & Kegan Paul, 1977, p. 250. En idénticos términos se expresa George MacDonald FRASER en varios apartados de *The Hollywood History of the World*. Londres: Michael Joseph, 1988.

(46) Especialmente soliviantado se mostró el editorialista anónimo de *La voz de la Revolución* (28 de mayo de 1918): "Un asalto histórico mexicano en el cual ni el asalto, tal como se trata, ni los detalles están en la verdad histórica que corresponde a la época y episodios que se intentó explicar. Esta película es absurda y además constituye una falsa fuente de información " (cit. por RAMIREZ, G. *El cine yucateco*, México; UNAM, 1980, p. 51). Lo de considerar el cine "una fuente de información " histórica denota la ingenuidad del cronista.

La investigación original en la que se ha basado este artículo ha sido posible gracias a una ayuda económica de la Fundación Rich. La obra completa será publicada en forma de libro por CILEH.